

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiikin koulutusohjelma

Tommi Ilonen

MONIKENTTÄMENETELMÄ  
Metodi sävellysten analysointiin

Opinnäytetyö  
Marraskuu 2014



**OPINNÄYTETYÖ**  
**Marraskuu 2014**  
**Musiikin koulutusohjelma**

Länsikatu 15  
80110 JOENSUU  
013 260 6777

**Tekijä**  
Tommi Ilonen

**Nimeke**  
Monikenttämenetelmä  
Metodi sävellysten analysointiin

**Tiivistelmä**

Musiikin analysointi on perinteinen ja tärkeä osa sävellyksperinnettä ja alan koulutusta. Analyysin kautta ihminen kehittää näkemystään siitä, mikä musiikissa toimii ja mikä ei. Kun opitaan hahmottamaan analysoitavasta musiikista sen keskeisiä ilmiöitä ja elementtejä, voidaan niitä soveltaa myös omaan sävellystyöhön.

Tämän opinnäytetyön tavoite oli kehittää sävellysten analysointiin uudenlainen ja nykyaikainen metodi, jota voidaan hyödyntää alan opetustyössä ja myös itse sävellystyössä. Tuloksena oli kaavio, jossa kappaleen eri elementtejä on analysoitu yhtäaikaaisesti piirtäen ja kirjoittaen. Metodin nimeksi valikoitui monikenttämenetelmä ja tehtyjä analyysejä kutsutaan monikenttäanalyyseiksi. Menetelmä pohjautuu suurelta osin perinteisiin analysoinnin tekniikoihin, mutta myös kirjoittajan omaan kokemukseen säveltäjänä ja alan opettajana.

Opinnäytetyössä esitellään ja tarkastellaan kirjoittajan kaksi monikenttämenetelmällä tekemää analyysiä. Analysoidut kappaleet ovat maailmanlaajuisesti tunnettuja pop-kappaleita. Analyyseistä nähdään musiikin elementtejä ja ilmiöitä, jotka näyttävät toistuvan kuuluisissa teoksissa tyylilajista riippumatta. Tuloksia perustellaan ja tuetaan sekä tunnetun alan kirjallisuuden avulla että kirjoittajan omien näkemysten pohjalta.

**Kieli**  
Suomi

Sivuja 34  
Liitteet 2  
Liitesivujen määrä 2

**Asiasanat**

Säveltäminen, analyysi, opetus



**THESIS**  
**November 2014**  
**Degree Programme in Music**

Länsikatu 15  
FI 80110 JOENSUU  
FINLAND  
+358 13 260 6777

**Author**  
Tommi Ilonen

**Title**  
Multisectoral method  
Method of analysing pieces of music

**Abstract**

Musical analysis is a fundamental and crucial part in the field of music education and songwriting. By means of an analysis a person develops a view of what works in music and what doesn't. As soon as a person begins to understand the crucial elements and phenomena of music those can also be adapted to his or her individual work.

The goal of this thesis was to develop a contemporary method to analyse music in the field of songwriting and education of the subject. The result was a chart which includes notes and drawings concerning the elements of music analyzed. The method was named as multi-sectoral method and the completed analyses are called multi-sectoral analyses. The method is mainly based on the traditional techniques of analysing, but also on the knowledge of the author of this thesis as a composer and songwriting educator.

The current thesis includes and introduces two analyses made by the current writer using the A4-method. The songs analysed are two worldwidely well-known pop songs as the main focus of this thesis is in the genre of pop music. However, the analyses show also elements and phenomena of music that seem to be found in famous song regardless of the genre of music. The results are explained and supported by recognized literature of the subject and by individual views of the author of this thesis.

**Language**  
Finnish

**Pages 34**  
**Appendices 2**  
**Pages of Appendices 2**

**Keywords**

Composing, songwriting, analysing, teaching





## Sisältö

1	Johdanto .....	5
2	Analysoinnin kohteet .....	5
2.1	Kappalerakenne .....	6
2.2	Melodiat, teemat ja motiivit .....	7
2.3	Muuntelu .....	8
2.4	Harmonia .....	10
2.4.1	Soinnut ja äänenkuljetus .....	11
2.4.2	Re-harmonisointi .....	12
2.5	Rytmi .....	12
2.6	Lyriikka .....	14
2.6.1	Laulujen aiheet .....	14
2.6.2	Näkökulma .....	15
2.6.3	Vokaalit, konsonantit, tavut ja niiden käsittely .....	16
2.7	Sovitus ja tuotanto .....	16
2.8	Muita musiikin ilmiöitä .....	17
3	Analysoinnin tarkoitus ja haasteet .....	18
3.1	Mitä analysoijan on osattava? .....	18
3.2	Säveltämisen opiskelu oppimistyylien kautta .....	19
3.2.1	Auditiivinen oppija .....	20
3.2.2	Visuaalinen oppija .....	20
3.2.3	Kinesteettinen ja taktilinen oppija .....	21
4	Monikenttämetodi .....	21
4.1	Monikenttäanalyysien toteutusprosessi .....	21
4.2	Analysoinnin vaihteet .....	22
5	Monikenttäanalyysien tarkastelua ja vertailua .....	24
5.1	Rakenne ja teemat .....	24
5.2	Harmonia .....	26
5.3	Laulumelodia .....	27
5.4	Sovitus, instrumentaatio, harmoninen rytmi .....	28
5.4	Keskeisiä johtopäätöksiä analyyseista .....	30
6	Pohdinta .....	30
6.1	Opinnäytetyöprosessin tarkastelua .....	30
6.2	Mahdollisuudet ja haasteet .....	31
6.3	Tulevaisuuden näkymät .....	32
	Lähteet .....	33

## Liitteet

- Liite 1      Analyysi Maroon 5 -yhtyeen kappaleesta *This Love*.  
Liite 2      Analyysi Bon Jovi -yhtyeen kappaleesta *It's My Life*.

## 1 Johdanto

Opinnäytetyöni tarkoitus on esitellä kehittämäni monikenttämenetelmä, jonka avulla musiikkiteoksia ja periaatteessa myös muiden taiteenalojen teoksia voidaan monipuolisesti analysoida. Tässä opinnäytetyössä keskityn kuitenkin yksinomaan musiikkiteosten analysointiin. Merkittävässä osassa on myös perinteisesti sävellyksien analysointiin käytössä olevien tekniikoiden esittely, joihin monikenttämenetelmä vahvasti nojaa. Yhtenä lähtökohtana metodin kehittämisessä oli se, että useita analysoinnin keinoja voitaisiin käyttää yhtäaikaaisesti siten, että ne tukevat toisiaan. Toinen keskeinen lähtökohta oli se, että metodologia olisi mahdollista käyttää opetustyössä erilaisten ja eritasoisten oppilaiden kanssa.

Esittelen opinnäytetyössäni myös joitakin perinteisiä sävellystekniikoita, jotka omalta osaltaan auttavat ymmärtämään ja hahmottamaan analysoitavaa aineistoa. Keskityn pääosin pop-musiikkiin unohtamatta, että samat musiikilliset lainalaisuudet pätevät usein myös klassisessa musiikissa, kansanmusiikissa sekä jazz-musiikissa. Tietopohjana käytän tunnettua alan kirjallisuutta, nettilähteitä ja tuntimuistiinpanoja kursseilta sekä luennoilta, joissa olen aihetta opiskellut. Olen myös käyttänyt monikenttäanalyyseja omassa opetustyössäni sävellyskurssin opettajana ja nojaankin opinnäytetyössäni myös osittain omaan kokemukseeni aiheesta. Tämän opinnäytetyön kohderyhmä on ensisijaisesti lähellä omaa tietoa- ja taitotasoaani olevat tai kokeneemmat säveltäjät ja säveltämisen opiskelijat sekä opettajat.

## 2 Analysoinnin kohteet

Musiikki on yksi voimakkaimmin ihmisissä tunteita ja erilaisia reaktioita herättävimmistä taiteenmuodoista. Se liikuttaa ihmisiä tiedostamattomalla tasolla ja kaikki tämä saadaan aikaan mitä ilmeisimmin erilaisten sävellystekniikoiden avulla. – – Analysointi on yksi tärkeimmistä säveltäjän tärkeimmistä työkaluista, kun halutaan opiskella ja kehittää omaa sävellystyötä. (Cook 1987, 1 - 2.)

On olemassa musiikillisia elementtejä ja ilmiöitä, jotka näyttävät esiintyvän ja toistuvat tyylilajista riippumatta kuuluisissa lauluissa ja sävellyksissä. Säveltäjän on tärkeää tiedostaa nuo ilmiöt ja osata soveltaa niitä omassa sävellystyönsään. Kappaleen kirjoittamisessa on olennaista, että sen muoto ja sisältö tukevat toisiaan (Salo 2006, 61). On siis tärkeää hahmottaa yhteyksiä esimerkiksi lyriikan, melodian, harmonian ja rakenteellisten ratkaisujen välillä. Yhteyksiä voi käytännössä olla minkä tahansa musiikin elementtien välillä.

## 2.1 Kappalerakenne

Kappalerakenteiden tutkiminen on yksi keskeisimpiä asioita, kun halutaan ymmärtää musiikin elementtejä ja niiden yhteyksiä toisiinsa. Useimmiten musiikillinen teos koostuu yhdestä tai useammasta rakenneosasta, jotka voivat toistua kappaleen aikana useaan otteeseen joko identtisinä tai muunneltuina. Populaarimusiikissa kappaleiden rakenteet ovat yleisesti ottaen hyvin samantyyppisiä. Myös hittikappaleissa<sup>1</sup> voi kuitenkin käytännössä olla mitä erilaisimpia rakenteita. Esimerkiksi Queen-yhtyeen kappale *Bohemian Rhapsody* on hyvä esimerkki suuren yleisön rakastamasta kappaleesta, jossa käytetään tyypillisestä hittikappaleesta poikkeavia rakenteellisia ratkaisuja. Yleisesti ottaen populaarimusiikissa kappaleet sisältävät useimmiten seuraavia osia (Salo 2006, 64):

1. *Johdanto (intro), merkitään I*
2. *Säkeistö (verse), merkitään A1, A2 jne.*
3. *Kertosäkeistö (chorus), merkitään CH*
4. *Kertaus (refrengi), merkitään REF*
5. *Välike (bridge), merkitään B*
6. *Ramppi (lead in), merkitään R*
7. *Instrumentaalijakso (solo), merkitään S*
8. *Loppuhuipennus (coda tai outro), merkitään O.*

---

<sup>1</sup> Tässä opinnäytetyössä määrittelen hittikappaleen yleisesti käytössä olevaksi termiksi laajalti tunnetulle ja myyntilistoilla menestyneelle kappaleelle.

Kappaleen osien nimeämisessä on olemassa myös useita erilaisia käytäntöjä. Usein esimerkiksi kertosäkeestä käytetään merkintää B-osa ja välikkeestä (engl. bridge) käytetään nimeä C-osa. (Salo 2006, 65.) Joskus taas etenkin englanninkielisessä yhteydestä rampista (engl. lead in) termistä käytetään nimeä pre-chorus, jota kuitenkin vaikkapa Heikkilä & Halkosalmi (2012, 78) ja Halonen (2010, 54) käyttävät termin bridge synonyyminä. Jos puolestaan intro esiintyy kappaleen aikana uudestaan ikään kuin välisoittona, nimitetään sitä usein interludeksi. Eri osien nimeämisessä ja nimien tulkinnassa esiintyy siis suuriakin ristiriitaisuuksia useiden erilaisten käytäntöjen takia. Lopputuloksen kannalta ja musiikkia analysoitaessa tärkeintä on kuitenkin, että termit ovat johdonmukaisia ja loogisia.

Kappaletta sävelletessä oikeanlaisen rakenteen löytäminen on yksi tärkeimmistä seikoista. Eri osien kertauksien määrä tai niiden puuttuminen vaikuttavat suuresti kuuntelukokemukseen. (Salo 2006, 64.) Sävellyksen osien välillä on usein erilainen intensiteetti ja tunnelma. On myös mahdollista, että kerrattaessa sama osa uudelleen sen tunnelma vaihtuu. Tähän voi vaikuttaa mikä tahansa musiikillinen elementti, kuten instrumentaation, dynamiikan tai sanoituksen muuttuminen tai jopa edellinen rakenneosia. Toisaalta esimerkiksi liiallinen kertaus voi kyllästyttää kuuntelijan, vaikka melodia olisi kuinka kaunis tai sanoitus kuinka liikuttava (Webb 1998, 133).

## **2.2 Melodiat, teemat ja motiivit**

Yksinkertaisesti ilmaistuna melodia musiikkiteoksessa on sarja yksittäisiä ääniä (Webb 1998, 156). Melodian kirjoittaminen on yksi säveltämisen monitasoisimmista perustaidoista. Melodia voi sisältää teeman, joka puolestaan voi sisältää motiivin tai useita motiiveja (Pease 2003, 1). Käytännössä nämä termit sekoitetaan usein keskenään ja niiden käyttäminen on myös osittain tulkinnanvaraista.

Teema voi olla melodia tai sen osa, joka esiintyy teoksessa siten, että siitä tulee tunnistettava osa kappaletta (Pease 2003, 1). Teema voi olla myös esimerkiksi pelkkä hyvin tunnistettava sointukierro tai rytmi. Olennaista on, että teema on

sävellykselle lähtökohtaisesti merkittävä elementti, jonka varaan kappale tai jokin sen osa vahvasti nojaa. (Cook 87, 9.) Heikki Salo (2006, 60) määrittelee kirjassaan *Kahlekuningaslaji* teeman musiikissa kiteytyneeksi sävelaihioksi, jonka kehittelystä sävellys rakentuu.

Motiivit ovat ikään kuin pieniä soluja melodiassa tai teemassa, ja niitä voidaan käsitellä monin eri tavoin. Motiivit voivat olla luonteeltaan mitä erilaisimpia, ja ne voivat olla teoriassa melodisia, harmonisia, rytmisiä, sointiväriin perustuvia tai kaikkea näistä (Aho 1977, 15 - 17). Tarkiaisen (2014) mukaan hyvän melodian kirjoittamisen haaste piileekin sen motiivien hienovaraisessa käsittelyssä. Käytännössä motiivin variaatio voi olla mikä tahansa muutos jossakin sen osassa tai ominaisuudessa. Esimerkiksi motiivin pituutta voi muunnella lisäämällä tai poistamalla siitä säveliä tai muuttamalla sävelten aika-arvoja. Toisaalta joskus motiivi tai kappaleen melodia toistetaan muuttumattomana.

## 2.3 Muuntelu

Motiivien käsittelyssä vain mielikuvitus on rajana. On kuitenkin olemassa useita erilaisia vakiintuneita termejä ja työkaluja, joilla muuntelua voidaan lähestyä. On huomionarvoista, että melodioita ja niiden sisäisiä motiiveja varioitaessa voi olla käytössä myös useita erilaisia tekniikoita saman aikaisesti (Aho 1977, 23). Varsinkin klassisessa musiikissa motiivien muunteluun on olemassa erilaisia tarkkojakin säännöstöjä ja sävellystekniikoita. Yleensä jazz-musiikissa ja popmusiikissa säännöt ovat kuitenkin löyhempiä tai ne jätetään vähemmälle huomiolle. (Tabell 2008, 106.) Monet klassisen musiikin äänenkuljetuksen ominaispiirteet ovat kuitenkin sovellettavissa myös näissä tyylilajeissa.

Yksi keskeisimmistä tavoista rakentaa melodioita on motiivien toistaminen. Useimmiten motiivi toistetaan joko identtisenä, sekvensoituna tai varioituna. Sekvensointi tarkoittaa käytännössä motiivin toistamista, mutta olennaista on, että se tapahtuu kromaattisesti tai diatonisesti transponoituna. On myös mahdollista toistaa motiivi siten, että se alkaa rytmisesti eri tahdin osalta. Myös sä-

vellyksen teemat ja melodiat toistuvat useimmiten kappaleen aikana joko identtisinä tai varioituina.

Motiiveja kirjoitettaessa ja varioitaessa voidaan muunnella myös niiden nyansseja. Voidaan puhua myös esitysvoimakkuuden vivahteista (Heikkilä & Halikosalmi 2012, 77). Vaihtelu voi tapahtua asteittain tai äkillisesti. Tyypillisiä nyansseja ovat esimerkiksi crescendo ja diminuendo (suom. voimistuen ja hiljentyen). Yksittäisiin tai useisiin säveliin voidaan myös lisätä erilaisia artikulaatioita. Artikulaatiot liittyvät useimmiten sävelten tulkintaan, sointiin, tyylinmukaiseen fraseeraukseen, kestoon sekä voimakkuuteen ja niiden käyttö on osittain instrumenttisidonnaisia. Esimerkiksi vibratoa on mahdoton ilmentää akustisella pianolla, kun taas laulaessa sen määrää on mahdollista säädellä paljonkin. Muita yleisiä artikulaatioita ovat esimerkiksi staccato ja legato (suom. terävästi ja sito-en) sekä erilaiset aksentit. Brodinin (1982, 11) mukaan aksenteilla tarkoitetaan musiikissa tehokeinoa, jolla yksittäisiä satunnaisia ääniä pyritään korostamaan. Aksenteilla voidaan tarkoittaa myös erilaisille musiikkityyleille luonnollisia korostuksia, jotka musiikin rakenne ja ilmaisuvoimainen fraseeraus saavat aikaan. Esimerkiksi jazz-musiikissa painotetaan usein heikon tahdinosan säveliä, kun soitetaan kahdeksasnuotteja.

Säveltämisessä ja melodioita tehtäessä käytetään hyväksi myös varsinkin klassisessa dodekafonisessa<sup>2</sup> musiikissa käytössä olevia rivioperaatioita, joita ovat transpositio, inversio, retroversio ja retroinversio. (Sibelius-Akatemia 2014a.) Retroversiossa alkuperäisen melodian tai motiivin sävelten järjestys on käänteinen. Esimerkiksi sävelet c, d, e ja f soitetaankin järjestyksessä f, e, d ja c. Retroversiota kutsutaan myös termillä rapu. Inversiossa alkuperäisen melodian tai motiivin nousevat intervallit muutetaan laskeviksi ja laskevat nouseviksi. Inversioista käytetään myös nimeä peili. Retroinversiossa motiivista tai melodiasta tehdään sekä inversio että retroversio. Retroinversioista käytetään myös termiä ravun peili. (Aho 1977, 19 - 20; Sibelius-Akatemia 2014a.)

---

<sup>2</sup> Dodekafonia on sävellystekniikka, jossa sävellyksen lähtökohtana on kromaattisen asteikon kaikki 12 säveltä käsittelevä rivi, jonka sävelistä mikään ei saa esiintyä, ennen kuin kaikki muut on läpikäyty (Salmenhaara 1968, 92).

Permutaatio on sävellystekniikka, jolla tarkoitetaan käytännössä sitä, että motiivin sävelten järjestystä on vaihdettu. Teoriassa permutaatio tapahtuu jo kahden yksittäisen sävelen vaihtaessa paikkaa. Jos useiden motiivin sävelten keskinäinen järjestys vaihtuu, voi permutaatio johtaa siihen, että muunnoksen kokonaisuus on tulkittavissa kokonaan toiseksi motiiviksi. Joissakin, varsinkin modernimmissa klassisen musiikin tyylilajeissa, permutaatiolla on suuri merkitys motiivien muuntelussa. (Aho 1977, 22.)

## 2.4 Harmonia

Kappaleiden harmonian ja sointujen tutkiminen on merkittävässä roolissa, kun halutaan ymmärtää, miten musiikin jännitteet rakentuvat. Erilaisilla harmonisilla ratkaisuilla on myös keskeinen rooli erilaisten tunnelmien muodostajana. Pääosin populaarimusiikki sekä toisaalta 1600–1800 -lukujen länsimainen taidemusiikki on tonaalista. Tonaalisessa musiikissa harmonia keskittyy yhden tai useamman tonaalisen keskuksen käyttöön ja keskeistä on eri sävelten hierarkkiset suhteet sävellajiin perussäveleen eli toonikaan nähden (Pease 2003, 52 - 53; Salmenhaara 2005, 13). Periaatteessa tonaalisessa musiikissa on siis olemassa vain yksi tonaliteetti, jolla on kaksi erilaista muotoa, duuri ja molli (Salmenhaara 2005, 13).

Musiikin harmonia voi olla myös modaalista. Tämän ero tonaaliseen harmoniaan on se, että modaalisessa musiikissa käytetään duuriasteikon eri moodeja tonaalisina keskuksina. Teoriassa mikä tahansa asteikko soveltuu tähän, mutta useimmiten keskitytään kirkkosävellajeihin, koska ne ovat yleisimmin käytettyjä. Modaalista harmoniaa tavataan erityisesti jazz-musiikissa, ja vielä tänäkin päivänä monien alkuperäiskansojen traditionaalisessa musiikissa. (Tabell 2008, 106.) Tunnettu esimerkki modaalisesta kappaleesta on esimerkiksi Miles Davisin *Kind Of Blue* -levyn avausraitia *So What*.

On myös mahdollista, että musiikki on atonaalista tai vapaatonaalista. Näissä tonaalista keskusta ei ole lainkaan. Tavallisesti atonaalisella musiikilla viitataan tietynlaiseen taidemusiikkiin 1900-luvun ja nykyhetken välillä, mutta ei ole kui-

tenkaan täysin tavatonta, että myös populaarimusiikkiin luokiteltavat teokset tai niiden osat olisivat jossain määrin atonaalisia tai vapaatonaalisia.

#### **2.4.1 Soinnut ja äänenkuljetus**

Harmoniaa analysoitaessa olennaista on sointujen, äänenkuljetuksen ja niiden synnyttämien musiikillisten ilmiöiden tarkastelu kuuntelukokemuksen ja teoksen kokonaisuuden kannalta. Äänenkuljetuksella tarkoitetaan sointusatsin äänten sujuvaa liikkumista soinnulta toiselle (Tabell 2008, 106). Klassisessa musiikissa on tiukkojakin sääntöjä äänenkuljetuksen suhteen, kun taas jazz-musiikissa ja popmusiikissa säännöstöt jätetään hieman pienemmälle huomiolle. Monet äänenkuljetuksen lainalaisuudet pätevät kuitenkin monilta osin kaikkiin edellä mainituista musiikkityyleistä. On tosin olemassa myös seikkoja, jotka ovat suorastaan ristiriidassa esimerkiksi klassisen musiikin ja jazz-musiikin välillä. Vaikkapa klassisen kontrapunktin säännöstön mukaan intervalleista rinnakkaiset kvintit ovat kiellettyjä, mutta jazz-musiikissa ja popmusiikissa paikoin suorastaan toivottavia (Tabell 2008, 106). Olennaisinta on ymmärtää sointujen äänten välisiä suhteita, sointulaatuja ja sointukäännöksiä, jotta lopputulos olisi tyylinmukainen ja sävelmälle luonteenomainen (Tabell 2008, 106; Passinen 2007, 50).

Monet aloittelevat säveltäjät tuntuvat uskovan, että on olemassa oikeita ja vääriä tapoja kirjoittaa sointuja (Webb 1998, 219). Melodiasävelille luonteenomaisten säestyssointujen etsimiseen ja löytämiseen ei näytä kuitenkaan olevan mitään täysin varmaa menetelmää. Luotettavin keino lienee säestyssointujen kokeileminen ja asian ratkaiseminen kuulovaikutelman perusteella. (Passinen 2007, 53.) Käytännössä varsinkin tonaaliseen harmoniaan rakennetun popmusiikin saralla melodian tai motiivin äänet viittaavat yleensä vahvasti johonkin tiettyyn sävellajiin ja joihinkin tiettyihin tonaalisiin tehoihin. Varsinkin harjaantuneemmat muusikot löytävät kappaleen melodioihin nopeasti sopivia sekä toisaalta korvaavia sointuja usein juuri kuulovaikutelman tai nuottikuvan perusteella. Teoriassa mikä tahansa sointu sopii yksittäisen sävelen taustalle, mutta kun tavoitellaan tyylinmukaista lopputulosta, on vaihtoehtoja yleensä rajoitetusti. Yksi tyypillinen keino etsiä melodiaääneen sopivia sointuja on valita sointu, jos-



ta löytyy jo itsessään kyseinen ääni. Tällöin melodiaäänien ja soinnun välille ei synny dissonanssia. Dissonanssit ovat kuitenkin usein myös toivottuja ja niiltä on käytännössä vaikea täysin välttyä, kun otetaan huomioon, että harmoninen rytmi on tavallisesti väljempää kuin melodian rytmi (Salmenhaara 1980, 172). Melodiaan sopivien sointujen löytämiseen ei siis näytä olevan vain yhtä oikeaa vaihtoehtoa. Parhaaseen lopputulokseen pääsemiseksi on usein kokeiltava useita eri vaihtoehtoja. (Pease 2003, 104.)

### 2.4.2 Re-harmonisointi

Re-harmonisaatio eli sijaissoinnutus on säveltämisen ja toisaalta myös sovittamisen työkalu, jolla kappaleeseen voidaan etsiä ja kokeilla vaihtoehtoisia sointuja (Pease 2003, 104). On olemassa useita keinoja lähestyä sijaissoinnutusta. Tabelin (2008, 46) mukaan sijaissoinnutuksessa on olennaista hahmottaa alkuperäisen harmonian tukipisteet. Sijaissointukadenssit pyritään rakentamaan yleensä siten, että harmoninen jännite purkautuu näihin tukipisteisiin tai niiden läheisiin sijaissointuihin, esimerkiksi medianttikorvauksiin.<sup>3</sup> Keskeisiä re-harmonisation keinoja ovat sointujen muuntelu, sijaissointujen käyttö, välidominantit ja harmonisen rytmin tihentäminen tai näiden yhdistelmät. Re-harmonisoinnin tekemiseen ei ole siis täysin yksiselitteistä rakennuskaavaa. Ted Pease (2003, 105) esittelee kirjassaan *Jazz Composition* sijaissoinnutuksesta esimerkin, jossa alkuperäisten sointujen tilalle on käytännössä vain etsitty sointuja, jotka lisäävät harmonista ja melodista jännitettä. Tällöin re-harmonisoinnin soinnut on siis ratkaistu kuulovaikutelman perusteella.

## 2.5 Rytm

Rytmillä tarkoitetaan ajan täyttämistä säännönmukaisilla tapahtumilla (Mute 2014). Tunnistettavaksi rytmin tekee sen toistuvuus, joka puolestaan luo odo-

---

<sup>3</sup> Medianttikorvauksella tarkoitetaan funktionaalisessa harmoniassa kolme astetta ylempää sointua

tuksen tunnetta ja odotuksen täyttyminen tyydytystä. Toisaalta poikkeamat rytmisissä tekevät siitä mielenkiintoista ja elävää. (Salo 2006, 92.) Musiikillinen rytmi syntyy, kun melodinen ja harmonien rytmi liittyvät metriseen rytmiin (Salmenhaara 1980, 170). Sävelteoksessa rytmistä voidaan hahmottaa erilaisia tasoja. Internet-sivusto Mutessa (2014) esitetään näkemys, jossa rytmit luokitella makro- ja mikrotason rytmeihin. Makrotason rytmeillä tarkoitetaan musiikin suurempien rakenteiden ja ilmiöiden säännönmukaisuutta. Esimerkiksi popmusiikissa tyypillinen AABA-rakenne muodostaa oman rytmisen hahmonsa, jossa on selvä johdonmukaisuus. Mikrotason rytmeillä tarkoitetaan musiikin pienempiä metrisiä yksiköitä. (Mute 2014.) Myös Heikki Salon (2006, 93) mukaan rytmi toteutuu lauluissa niin pienissä kuin suurissa yksiköissä. Laulun rytmiä rakentavat kaikki sen elementit, kuten melodia, tempo, sovitus, sanat, rakenne, sävyt ja tunnelmat.

Sävellyksiä analysoitaessa erilaisten rytmisten elementtien tunnistaminen on keskeistä. Keskeisiä elementtejä ovat esimerkiksi tempo ja erilaiset tahtilajit. Tempo määrittelee jonkin toistuvan metrisen yksikön keston. Jos metrinen yksikkö on nuottiarvoltaan esimerkiksi neljäsosanuotti, määrittelee tempo siis käytännössä sen, kuinka pitkä aika on toistuvien neljäsosanuottien välissä. (Salmenhaara 1980, 170.) Tahtilajilla tarkoitetaan yhden tahdin sisällä olevien laskentayksikköjen määrää. Käytännössä siis tahtiosoituksella ilmoitetaan, mikä on sävellyksen metrinen perusyksikkö ja niiden määrä yhdessä tahdissa (Sibelius-Akatemia 2014b).

Säveltäjän on myös olennaista hahmottaa ja tunnistaa tyypillisiä rytmisiä elementtejä, joita sävellettävässä tai analysoitavassa tyyli- ja laulajissa esiintyy. Esimerkiksi afro-kuubalaisissa musiikkityyleissä, kuten rumba, salsa ja mambo, on olemassa erilaisia rytmisiä kuvioita eli claveja, joihin musiikin rytmi vahvasti pohjautuu. Jazz-musiikin rytmi ja fraseeraus puolestaan on usein kolmimuunteista, kun taas esimerkiksi heavy-musiikin rytmiikka on pääsääntöisesti suoraa (engl. even). Kaikissa tyyli- ja laulajissa voi kuitenkin teoriassa esiintyä sekä kolmimuunteista että suoraa rytmiikkaa.

## 2.6 Lyriikka

Hyvän laulutekstin kirjoittaminen on yksi moniulotteisimmista laulunkirjoittamisen osa-alueista. Lyriikka on ikään kuin runoutta, mutta sitä kirjoitettaessa on otettava huomioon esimerkiksi itse musiikin rakenne ja tunnelma. Lisäksi sävelten on osuttava tavuihin ja toisinpäin. (Salo 2006, 8; Webb 1998, 37.) Usein noin kolmen minuutin kappaleeseen on tiivistettävä kokonainen tarina, ja silloin jokainen sävel sekä tavu voi olla lopputuloksen kannalta ratkaisevan tärkeä (Webb 1998, 37). Toisaalta lauluteksti voi olla käytännössä vain joukko mitä tahansa sanoja tai virkkeitä peräkkäin tai toistettuina, mutta silloin sen sanoma ei ole yleensä niin monimuotoinen ja koskettava kuin tarkkaan harkitussa ja mietityssä tekstissä. On kuitenkin muistettava, että jokainen lauluntekijä ja laulu on uniikki ja niin ovat myös kappaleiden kuuntelijat. Jokainen tulkitsee ja tekee musiikkia erilaisista lähtökohdista. Erilaiset aiheet ja tyylit koskettavat ihmisiä eri tavoin ja toisaalta tekstin voi kukin tulkita tai esittää omalla tavallaan. Säveltäjän on olennaista ymmärtää, että laulutekstillä on omat erityispiirteensä, rajoitteen- ja vapautensa. Lauluteksteistä voidaan analysoida useita elementtejä.

### 2.6.1 Laulujen aiheet

Yleisin laulujen aihepiiri lienee rakkaus johtuen ehkä siitä, että se on yleismaailmallinen, henkilökohtainen ja ajaton aihe (Salo 2006, 58). Kaikki kappaleet eivät kuitenkaan kerro pelkästään rakkaudesta. Kirjassaan *Tune Smith* yhdysvaltalainen säveltäjä Jimmy Webb (1998, 4 - 5) esittää ja toisaalta kyseenalaistaa näkemyksensä siitä, kuinka laulujen aihepiirejä voidaan jaotella:

1. *Ihmiset, paikat tai tapahtumat muistissamme, jotka tekevät meistä iloisia, surullisia tai vihaisia.*
2. *Ihmiset, paikat tai tapahtumat, jotka vaikuttavat meihin juuri sillä hetkellä.*
3. *Ihmiset, paikat tai tapahtumat, jotka luultavasti vaikuttavat meihin tulevaisuudessa.*

4. *Satiiri; sarkasmi ja huumori, joka on luonteeltaan inhimillistä tai poliittista ja kohdentuu useimmiten muihin ihmisiin, mutta voi kohdistua myös itseemme.*
5. *Kuvitteelliset hahmot (epäluotettavat kertojat), joiden henkilöllisyyden oletamme olevan keskeistä.*
6. *Tapahtumien kertaaminen tarinamuodossa.*
7. *Hassu musiikki. Koominen ja/tai opettavainen.*
8. *Abstrakti surrealismi.*
9. *Vertauskuvallinen kertomus.*

Mikäli jo kappaleen tekovaiheessa tiedetään sen pääasiallinen kuulijakunta, on se testiä kirjoitettaessa otettava huomioon. Jos kappaleesta halutaan vaikkapa suomalaisille tanssilavoille sopiva tanssi-iskelmä, tulee sitä tehtäessä ottaa huomioon yleisön tarpeet. Tällöin ei ole ehkä järkevää keskittyä esimerkiksi ihmisten moralisointiin ja pelotteluun. Tarkoituksenmukaisempaa on, että tekstissä on tarttumapintaa esimerkiksi rakkaudelle tai kuulijan iloilille ja murheille. (Salo 2006, 56.) Jos tekstiä tehdään taas omaksi iloksi, mikään ei estä kirjoittamasta mistä tahansa aiheesta, millä tahansa tyyllillä.

### 2.6.2 Näkökulma

On keskeistä hahmottaa millainen näkökulma kappaleen aiheeseen sen laulajalla on. Laulua laulaa aina joku ja on keskeistä millainen rooli ja näkökulma hänellä on tekstissä. Myös kertojan persoonamuoto on olennainen. On myös mahdollista vaihtaa näkökulmaa ja persoonamuotoa kesken kappaleen. (Salo 2006, 226.) Kertoja voi olla joko tarinan ulkopuolinen tai siihen osallistuva. Ulkopuolinen kertoja kertoo yleensä ”hänestä” tai ”heistä” ja teksti käsittelee tapahtumia, joissa itse laulaja tai yleisö eivät ole osallisena. Osallistuvan kertojan ero ulkopuoliseen on se, että hän osallistuu tapahtumiin ollen niissä joko päähenkilönä tai sivuhenkilönä. Teksti voi myös olla ikään kuin puhuttelua, jolloin se on enemmänkin suoraa lähestymistä kuin tarinan kerrontaa. Kyseistä näkökulmaa nimitetään usein myös minämuodoksi. Salon mukaan (2006, 228 - 231) puhuttelu on esimerkiksi tyypillinen rakkauslaulun lähtökohta, sillä se saa ai-

kaan voimakasta samaistumista. Lisäksi laulajan suhde kuulijaan on tahallisen avoin ja tekstin ote on intiimi.

### **2.6.3 Vokaalit, konsonantit, tavut ja niiden käsittely**

Laulun tekijän on tärkeätä hallita ja tiedostaa vokaalien ja konsonanttien sointiin ja ääntämiseen liittyviä seikkoja. Esimerkiksi erilaisten diftongien sekä taka- ja etuvokaalien tiedostaminen on olennaista, sillä ne vaikuttavat suuresti siihen, kuinka sanoja ja niiden tavuja voidaan laulettaessa käsitellä. Ne myös selittävät usein tietyt sanavalinnat tietyissä kohdissa melodiaa. Esimerkiksi a-vokaali on helpompi laulaa korkealta kuin i-vokaali. Lisäksi olennaista on ymmärtää erilaisten tavujen painot ja se, kuinka ne sopivat musiikkiin. (Salo 2006, 48.)

## **2.7 Sovitus ja tuotanto**

Sävellystä tutkittaessa on olennaista hahmottaa, milloin kappaleesta analysoidaan itse säveltämistä ja milloin sovitusta tai tuotantoa. Erilaiset tuotannolliset ja sovitukselliset ratkaisut ovat usein merkittävässä roolissa, kun pohditaan, kuinka itse sävellys saadaan lopulta toimimaan. Tuotannollisia elementtejä analysoidessa kiinnitetään huomio esimerkiksi instrumenttien voimakkuuteen ja asetteiluun stereokuvassa sekä soundeihin ja äänenmuokkaukseen.

Sovittamisen ja säveltämisen ero on usein häilyvä. Sävelteoksen määritelmänä voidaan pitää itsenäistä ja omaperäistä tekijänsä luomistyön tuotosta. Sovittamisella tarkoitetaan käytännössä usein sävellyksen muokkaamista siten, että sovittaja lisää johonkin sävellyksen musiikilliseen elementtiin oman persoonallisen ulottuvuutensa. Toisaalta, jos sovittajan työn jälki muodostuu kappaleen kannalta erityisen merkittäväksi elementiksi, voidaan puhua rinnakkaissäveltämisestä. (Tekijänoikeusneuvosto 2003.)

Mikä on sovittamisen ja tuottamisen ero? Joskus nämä sekoitetaan keskenään, sillä usein ne liittyvät vahvasti toisiinsa ja saattavat olla esimerkiksi saman hen-

kilön työtä. Esimerkiksi soittajat ja laulajat tuovat usein kappaleisiin omaa persoonallista fraseeraustaan ja kappaleen taiteellinen tuottaja, äänittäjä tai miksaaja vaikuttavat merkittävästi eri soitinten soundeihin ja esillepanoon valmiissa ääniteoksessa. Sovittamista ei ole kuitenkaan esimerkiksi vähäiset muutokset tulkinnassa tai fraseeraus, sävellajin tai äänialan muuttaminen, helponnettujen versioiden laatiminen, tai soitintaminen ilman merkittävää luovaa panosta. (Elo 2010.) Toisinaan nämä kaikki voivat kuitenkin liittyä kappaleen tuottamiseen.

## 2.8 Muita musiikin ilmiöitä

Musiikki, kuvataide, elokuvataide, performanssitaide ja vaikkapa kirjallisuus ovat kukin omia taiteenmuotojaan. Kaikille taiteenmuodoille yhteistä on se, että ne voivat synnyttää ja herättää ihmisissä mitä erilaisimpia tunteita, ajatuksia ja reaktioita. Taiteessa on siis usein läsnä erilaisia tunnelmia. Tunnetilan intensiteetin laskuja ja nousuja voidaan kuvata musiikissa esimerkiksi piirtämällä (Tarkiainen 2014; Webb 1998, 114). Eri taiteenmuodoissa on olemassa ilmiöitä, jotka ovat yhteisiä toisten taidemuotojen kanssa, mutta ilmenevät hieman eritavoin. Näitä ilmiöitä ovat esimerkiksi kultainen leikkaus ja kontrasti, jotka ovat tyypillisiä ilmiöitä musiikin ohella myös esimerkiksi kuvataiteessa ja kirjallisuudessa.

Kultaisen leikkauksen toiminta perustuu siihen, että muodot joissa sen määritelmä toteutuu koetaan yleisesti esteettisesti miellyttäväksi (Kuokkala 1992, 205). Matemaattisesti ilmaistuna kultainen leikkaus tapahtuu silloin, kun jana jaetaan kahteen osaan siten, että lyhyemmän osan suhde pidempään osaan on sama, kuin pidemmän osan suhde koko janaan (Kuokkala 1992, 25). Musiikissa kultaisella leikkauksella tarkoitetaan sitä, että kappaleen muotoja tarkasteltaessa tapahtuu jokin kappaleen muusta sisällöstä poikkeava asia juuri kultaisen leikkauksen kohdalla. Usein populaarimusiikin hittikappaleiden kappalerakenteessa kultaisen leikkauksen kohdalle sijoittuu juuri välike, joka myös useimmiten esiintyy kappaleessa vain kerran. (Salo 2006, 80.) Kulusta leikkausta hyödynnetään musiikin elementeistä rakenteiden lisäksi myös esimerkiksi lyriikassa, instrumentaatiossa, tuotannollisissa ratkaisuissa ja melodioiden rakentamisessa.

Kontrastilla tarkoitetaan taiteessa, myös musiikissa, joidenkin vastakohtaisten elementtien esiintymistä ja niiden käsittelyä teoksessa. Taiteenlajeissa, kuten kirjallisuudessa, juonen lähtökohtana voi olla usein ristiriita esimerkiksi hyvän ja pahan välillä. Musiikissa kontrastia voi ilmetä esimerkiksi tummien ja kirkkaiden sävyjen yhdistelminä tai vuorotteluna (Kuokkala 1992, 155 - 158). Kontrastia voi analysoida ja sitä voi löytää monista eri musiikin osa-alueista, kuten lyriikasta, motiiveista, harmoniasta ja nyansseista, ja ne ovat keskeisessä osassa, kun rakennetaan musiikkiin jännitteitä.

### **3 Analysoinnin tarkoitus ja haasteet**

”Musiikkikappaletta analysoitaessa pyritään ymmärtämään tuntemuksia joita säveltäjällä on ollut kappaletta kohtaan. – – Analyysiprosessin avulla kehitetään itselle näkemys siitä, mikä musiikissa toimii ja mikä ei.” (Cook 1987, 1 - 2.) Mitä asioita säveltämistä opiskelevan henkilön tarvitsee hallita pystyäkseen hyödyntämään analysoinnin keinoja ja ymmärtämään musiikkia syvällisesti? Esimerkiksi pitkään sävellystyötä tehneet tai kattavan koulutuksen musiikkioppilaitoksissa käyneet muusikot hahmottavat kappaleista usein nopeasti harmonian ja rakenteet, kun taas alkutaipaleella kulkevalle säveltäjälle jo kyseiset termit voivat olla vieraita. Useimmiten avain ymmärtämiseen on asioiden opiskelu, tekeminen, kokeminen ja aiemman opitun tiedon soveltaminen. Ihmiset hahmottavat, mieltävät ja sisäistävät asioita kuitenkin hyvin eri tavoin, mikä on tärkeää huomioida myös säveltämistä opiskeltaessa.

#### **3.1 Mitä analysoijan on osattava?**

Omien sävellysten tekeminen ei ole sinänsä edellytyksenä sävellyksien analysointiin, mutta lähtökohtaisesti sävellystä opiskelevat oppilaat haluavat itsekkin säveltää ja kehittyä säveltäjinä. Kuuluisa yhdysvaltalainen kirjailija ja musikaalien tuottaja Oscar Hammerstein lausui seuraavasti: ”Ammattisäveltäjät tekevät työtään rakkaudesta ja intohimosta kappaleisiin ja laulunkirjoittamiseen” (Webb

1998, 2). Intohimon lisäksi on kuitenkin muitakin ominaisuuksia, joita säveltäjällä on oltava hänen pystyäkseen kehittymään työssään.

On hyvin tilannekohtaista mitä asioita säveltäjän on hallittava pystyäkseen tuottamaan uskottavaa musiikkia sävellettävän tyylilajin puitteissa. David Bakerin (1985, 1) mukaan esimerkiksi jazz-musiikin saralle pyrkivän henkilön on lähes välttämätöntä hallita tyylille ominaiset sointutyypit. On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että pelkkä tyylilajille tyypillisten asioiden ja vahva musiikin teorian hallitseminen ei tee vielä hyvää säveltäjää, vaikka näistä onkin useimmiten suuresti hyötyä. ”Jokaisesta ei voi tulla säveltäjää, vaikka osaisi kaiken musiikista. Jos ei ole omaa substanssia, musiikista ei välity mitään. Säveltäjällä pitää olla vahva persoonallinen oma ääni.” (Seppänen 2006.)

Säveltäjän on myös tärkeätä tuntea itselleen parhaiten sopivat sävellystekniikat. Lisäksi on olennaista tietää millaisissa olosuhteissa ja ympäristössä työskennellessä saa aikaan parhaita tuloksia. (Salo 2007, 10.) Myös esimerkiksi kyky tehdä pitkäjänteistä työtä ja tunnistaa sekä tallentaa nopeasti hyvät ideat on olennaista (Webb 1998, 16). Toisaalta, kyky hyljätä pitkäänkin työstettyjä ideoita on joskus välttämätöntä eheän ja parhaan mahdollisen lopputuloksen kannalta (Sivonen 2013).

### **3.2 Säveltämisen opiskelu oppimistyylien kautta**

Ihmiset siis hahmottavat opittavia asioita eritavoin. Pedagogiikassa puhutaan oppimistyyleistä. Oppimistyyllillä tarkoitetaan ihmisten yksilöllisiä taipumuksia käyttää tiettyjen asioiden hahmottamiseen ja oppimiseen tietynlaisia oppimistapoja, joissa eri aistit ovat keskeisessä roolissa. Teoriassa kolme aisteihin perustuvaa oppimistyyliä ovat auditiivisuus (kuuloaisti), visuaalisuus (näköaisti) ja kinesteettisyys tai taktiilisuus (tuntoaisti). Taktiilin oppijan ero kinesteettiseen on se, että oppiminen on tehokkaampaa juuri käsillä tekemisen kautta. Kinesteettisen oppijan kohdalla tiedon vastaanottaminen ja käsittely on puolestaan tehokainta kun oppimisessa käytetään hyväksi koko vartaloa. (Jyväskylän yliopiston kielikeskus 2014.) Meitä ei kuitenkaan hallitse vain yksi oppimistyyli tai mieltä-



mistapa, vaan usein jokin oppimistyyli vain korostuu muiden joukosta. Mieltämistavat ovat myös jossain määrin tilannesidonnaisia. (Leitola 2001, 38.)

### **3.2.1 Auditiivinen oppija**

Musiikin ja säveltämisen opiskelussa auditiivisuus on lähes poikkeuksettakin läsnä, kun kappaleita kuunnellaan ja soitetaan. Auditiiviselle oppijalle tyypillistä on, että tietoa sisäistetään prosessoimalla asioita ääneen itsekseen tai keskustelemalla niistä muiden kanssa (Jyväskylän yliopiston kielikeskus 2014). Siksi esimerkiksi ryhmätyöt tai keskustelut kanssaopiskelijoiden kanssa voivat edesauttaa asioiden sisäistämistä. Toisaalta melu voi häiritä oppimista, joten näin ollen voi olla hyvä myös vain kuunnella musiikkia tai tapaila kuulemiaan asioita omalla instrumentillaan omassa rauhassa. (Jyväskylän yliopiston kielikeskus 2014; Jyväskylän yliopisto 2014a.)

### **3.2.2 Visuaalinen oppija**

Myös näköaistia voidaan käyttää hyväksi musiikkia analysoitaessa ja toisaalta visuaalisuutta sen tulkinnessa ja ilmentämisessä. Tietenkin tyypillinen tapa ilmentää musiikkia paperilla on perinteinen nuottikirjoitus, mutta näköaistia voidaan hyödyntää musiikillisessa kontekstissa muutoinkin. Hyvä esimerkki visuaalisuuden yhdistämisestä musiikkiin ovat kuvionuotit, joita varsinkin varhaismusiikkikasvatuksen puitteissa sävellettäessä ja soitettaessa usein käytetään (Ojala & Väkevä 2003, 56). Kuvionuoteissa on erimuotoisia ja värisiä kuvioita, jotka kukin symboloivat tiettyjä säveliä ja aika-arvoja.

Lisäksi esimerkiksi kappaleen eri rakenneosille, siinä esiintyville soittimille tai mille tahansa analysoitaville elementeille voidaan määritellä eri värit, jotka helpottavat analysoinnin jäsentämistä ja hahmottamista. Myös Tarkiainen (2014) käytti sävellyskurssillaan erilaisia kuvioita ja piirroksia ilmentäessään musiikin tunnelmaa ja rakenteita. Piirtämisen voi visuaalisen oppimisen lisäksi yhdistää myös taktiiliin oppimistyyliin. Ero on se, että taktiilinen oppija sisäistää asian itse

piirtämisprosessin avulla, kun taas visuaalinen oppija enemmänkin valmiin piirroksen avulla. Nämä kuitenkin myös täydentävät toisiaan. Visuaalisille oppijoille on tyypillistä, että asioiden havainnollistaminen kaavioiden, kuvioden alleviivauksen ja muiden merkintöjen avulla tehostaa oppimista. (Jyväskylän yliopiston kielikeskus 2014; Jyväskylän yliopisto 2014b.)

### **3.2.3 Kinesteettinen ja taktiilinen oppija**

Musiikin opiskelussa tietenkin soittaminen ja laulaminen ovat vahvasti yhteydessä tuntoaistiin, mutta myös säveltämisen opiskelussa esimerkiksi erilaisten kaavioiden ja kuvioden piirtäminen on tyypillistä. Kinesteettiset ja taktiilit oppijat sisäistävät ja oppivat asioita hyvin tuntoaistin avulla ja tekemisen kautta (Jyväskylän yliopisto 2014c). Siksi juuri piirtämisen, kirjoittamisen ja soittamisen kautta asioiden hahmottaminen ovat kinesteettisten ja taktiilisten oppilaiden vahvuuksia sävellyksiä analysoitaessa. Kinesteettinen oppija voi esimerkiksi hahmottaa paremmin kappaleen nyansseja tai artikulaatioita, kun hän itse soittaa tai laulaa niitä.

## **4 Monikenttämenetelmä**

### **4.1 Monikenttäanalyysien toteutusprosessi**

Sävellyksenopettajana ja musiikkipedagogina aloin pohtimaan, mikä olisi hyvä keino analysoida kappaleita niin aloittelevien kuin hieman harjaantuneempien oppilaiden kanssa. Ajattelin, että kappaleita analysoitaessa on hyvä ottaa huomioon myös erilaiset oppimistyylit. Aloin piirtämään yhdysvaltalaisen Maroon 5 -yhtyeen *This Love* -kappaleesta erilaisia kaavioita A4-paperiarkille. Huomasin nopeasti, että piirtämieni kappaleen elementtien mittasuhteet on vaikea pitää johdonmukaisina tyhjällä paperilla. Päätin kokeilla samaa ruutupaperille käyttäen hyväksi ruudukkoa, mikä osoittautuikin hyväksi toimintatavaksi.

Oli selvää, että kaikkea analysoitavaa informaatiota ei saisi mahtumaan yhdelle A4-paperiarkille. En halunnut myöskään kasvattaa paperiarkin kokoa, jottei analyysi karkaisi liian suuriin mittasuhteisiin ja pysyisi opetuskäyttöä ajatellen sopivan rajattuna ja tiiviinä. Lisäksi ajattelin, että juuri A4-kokoinen paperiarkki olisi opetuskäytössä käytännöllisin, sillä kokemukseni mukaan esimerkiksi sen tulostusmahdollisuudet ovat useimmiten parhaat. Säästääkseni tilaa valikoin analysoinnin kohteiksi kyseisestä kappaleesta vain itseäni erityisesti kiinnostavat elementit.

Päädyn tutkimaan laulua, harmoniaa, sovitusta, tunnelmaa ja instrumentaatiota. Lauluraitaa analysoitaessa kiinnitin huomiota lähinnä harmonisiin ja rytmisiin seikkoihin, mutta osin myös lyriikkaan. Harmoniaa analysoitaessa kiinnitin huomiota lähinnä sointuihin. Sovitusta ja instrumentaatiota tarkasteltaessa keskityin soitinkohtaisiin asioihin, mutta toisaalta myös sekä musiikillisiin että tuotannollisiin ilmiöihin, jotka tulkitsin sovituksellisesti merkittäviksi. Piirsin näille kaikille vaakasuunnassa omat sarakkeensa. Lisäsin mukaan myös Muuta-osion sellaisia huomioita varten, jotka analyysin kannalta oli keskeistä tuoda esille valitsemieni elementtien ulkopuolelta.

## 4.2 Analysoinnin vaihteet

Aloitin prosessin kuuntelemalla *This Love* -kappaletta ja ottamalla sen rakenteen ylös erilliselle paperille. Piirsin kappalerakenteen varsinaiseen analyysiin käytettävän ruutupaperin ruutujen mukaisesti siten, että yksi ruutu paperissa vastaa kahta tahtia kappaleessa. Tämän jälkeen keskityin vuorotellen kappaleen eri elementteihin ja tein niistä muistiinpanoja erilliselle paperille. Minun oli otettava huomioon se, että metodia voisivat käyttää myös oppilaat, joilla ei ole musiikkitermistöstä niin vahvaa tuntemusta kuin itselläni. Siksi päätin, että yksi keskeinen lähtökohta metodissa olisi saada käyttää löytämistään ilmiöistä vapaata sanaa ja kuvata tai kuvittaa ilmiöitä siten, miten ne itse parhaiten kokee. Musiikki- ja äänituotantotermistö on usein vieraskielistä ja viralliset termit ovat usein pitkiä, joten lyhenteitä ja eri kieliä käyttämällä säästy tilaa. Tilaa säästin

myös piirtämällä kappaleen tunnelmakaaren Sovitus-sarakkeen taustalle. An-  
noin kyseiselle sarakkeelle nimen Energia & Sovitus.

Kun analyysi oli valmis, päätin tehdä siitä tietokoneen kuvankäsittelyohjelman ominaisuuksia käyttäen jalostetun version. Siten lopputulos oli siistimpi ja sel-  
keämpi. Valitsin myös värit kuvaamaan eri instrumenttien ilmenemistä kappala-  
leessa ja ympyröin sekä tummensin tiettyjä asioita tehostaakseni niiden merki-  
tystä.

Seuraavaksi tein vastaavan analyysin hieman erityyilisestä, kuitenkin populaa-  
rimusiikkiin luokiteltavasta tunnetusta kappaleesta. Ajattelin, että olisi mielen-  
kiintoista ja hyödyllistä vertailla niissä esiintyviä musiikin ilmiöitä keskenään.  
Valitsin tarkastelun kohteeksi yhdysvaltalaisen Bon Jovin *It's My Life* -  
kappaleen, joka poikkeaa tyylillisesti paljon *This Love* -kappaleesta. Valintaan  
vaikutti se, että kappaleiden sävellajit ovat samat ja instrumentaatiot kutakuinkin  
samankaltaiset. Tämä helpottaisi harmonioiden vertailua ja mahdollistaisi inst-  
rumentaatioiden vertailun järkevästi. Opinnäytetyö prosessin lopussa nimesin  
menetelmän monikenttäanalyysiksi.

Taulukko 1. Monikenttäanalyysi Maroon 5 -yhtyeen kappaleesta *This Love*.

Maroon 5 - This Love										
Sävellys & Sanotus: - Adam Levine & Jesse Carmichael										
Albumi: - Songs About Jane (2002)										
Analyyysi: - Tommi Ilonen										
Versio = musiikkivideo (2003)										
Kesto = 3:23										
Tempo = 95 bpm										
Säveltäjä = Cm										
Tahtilaji = 4/4										
<div><div></div> = 2 tahtia kappaleessa</div> <div><div>-//-</div> = samanlainen kuin edeltävä vastaava osa</div> <div><div></div> = erityisen olennaista tai mielenkiintoista</div>										
Muuta	Intro = Verse (Master -> Lowpass Filter)		Hyvä yleisön häudatus- paikka! "oo oo oo..."		"KULTAINEN LEIKKAUS"					
Laulu	- Maalailleiva rytmi ja melko "Junnaavat" sävelet - Tekstissä hämmennyt / "lopullinen" tunnelma		- Selkeämpi rytmi -> tarttuvampi - Melodia korkeammalle -> energia kasvaa		- Melodian muuntelua säkeistön puolivälissä -> piristävää! - Tekstissä syttävä ja katkera sävy		-//- -//-		-//- <div>Melodian muuntelua + "adlib"</div>	
Harmonia	G7 Cm Fm D'.. etc - Intron ja säkeistön sointukierron 1. sointu = G7(V) ja 4. sointu = D'(II) -> Paljon jännitettä		- 1.sointu = Cm (I) ->Jännite purkautuu - F = "lainasointu" ->samalla lyriikassa käännekohta (Myös Ab lopussa)		-//- -//-		-//- -//-		-//- -//-	
Sovitus & Energia	1 sointu / tahti - Tarttuva unis-teemariiffi! - Kitara (clean) melodian välissä -> "vuoropuhelu"		2 sointua / tahti - Komppaus tähneä ja lisää elementtejä ->energia kasvaa		-//- -//-					



Kertosäkeistöjen ja säkeistöjen lukumäärät ovat periaatteessa samat, tosin *This Love* -kappale päättyy vähitellen hiljentyen (engl. fade out), kun kertosäettä kerataan kolmatta kertaa (taulukko 1). Myös kappaleiden välikkeet sijoittuvat ajallisesti suhteessa kutakuinkin samoihin paikkoihin. Lisäksi molemmissa kappaleissa introt ovat käytännössä säkeistöjen variaatioita. Mielenkiintoista on myös se, että kummankin kappaleen välike sijoittuu juuri kultaisen leikkauksen kohdalle.

Myös joitakin eroavaisuuksia rakenteissa on. *It's My Life* -kappaleessa aina säkeistöjen jälkeen tai ennen kertosäkeitä on ramppi, joka tosin kolmannella kerralla on paljolti varioitu ja ikään kuin sisältyy välikkeeseen. Lisäksi kyseisessä kappaleessa välike alkaa suoraan kertosäkeistön jälkeen instrumentaaliosiolalla eli kitarasoololla, kun taas *This Love* -kappaleessa ennen välikettä esiintyy vielä interlude.

Molemmissa kappaleissa on yksi erityisen karakteriarinen kappaletta vahvasti kantava teema, joka esiintyy kummassakin aina introssa ja interludessa sekä säkeistöissä laulumelodian taustalla ja tukena. *It's My Life* -kappaleen teemassa on käytännössä kaksi vuorottelevaa motiivia. Ensimmäinen motiivi on kaksi voimakkaasti aksentoitua iskua, jotka soitetaan unisonona kaikkien komppisoitimien kesken. Lisäksi iskuja tehostaa introssa hyvin voimakkaasti prosessoitu lauluefekti. Iskujen väleissä on lyhyt koskettimilla soitettu melodia, jossa on Cm-soinnun sävelien lisäksi kohtalaisen paljon jännitettä lisäävä as-sävel. Iskujen ja kosketinsoittimilla soitettavan motiivin välillä on ikään kuin kysymys-vastaus -suhde ja mielenkiintoinen kontrasti.

*This Love* -kappaleessa teeman melodiassa on käytännössä vain yksi kolmen sävelen mittainen motiivi, joka toistuu, liikkuu ja varioi sointujen mukaan siten, että toistojen välissä vielä toinen komppikitara soittaa sointua omalla rytmillään. Myös näiden välillä on mielenkiintoinen kontrasti. Teeman melodian soittavat unisonossa piano, basso, toinen komppikitara sekä rumpusetin bassorumpu, jotka korostavat sitä huomattavasti. Interludeissa teemaan tulee mukaan myös unisonolaulu. Laulussa ei ole kuitenkaan sanoja, vaan melodia lauletaan vain ovokaalia käyttäen.

## 5.2 Harmonia

Analysoitujen kappaleiden harmonioissa on havaittavissa niin yhtenevyyksiä kuin erojakin. Molemmat ovat tonaalisia ja kummankin sävellaji on c-molli. Olennaista on siis analysoida sointujen synnyttämiä jännitteitä, purkauksia ja niiden yhtenevyyksiä kappaleiden välillä. Harmoniaa olisi mahdollista analysoida toki huomattavasti tarkemminkin, mutta tarkoituksenmukaista kyseisessä analyysissä oli keskittyä vain keskeisiin ja vahvimmin kappaleen luonteeseen vaikuttaviin harmonisiin ilmiöihin. Usein merkittävimmät purkaukset sijoituvat rakenneosien liittymäkohtiin.

*This Love* -kappaleen intron ja säkeistön yhtenevä sointukierto alkaa cm-sävellajissa vahvasti jännitteisellä G7-soinnulla, mikä saa aikaan myöskin jännitteisen tunnelman. Kyseinen sointu viittaa myös harmonisen molliasteikon käyttöön. Sointukierron viimeinen sointu on puolestaan Ddim, joka lisää jännitteisyyttä. Sointukierto jatkuu samana aina kertosäkeeseen asti. *It's My Life* -kappale alkaa puolestaan ensimmäisellä asteella ja pysyttelee siinä aina rampiin asti, jonka lopussa soinnuksi vaihtuu subdominantti-tehoinen F. Vaihtelua ja jännitettä harmoniaan luodaan lähinnä laulumelodian vastamelodialla, joka käy hetkittäin as-sävelessä.

Liitteistä 1 ja 2 nähdään, että kummankin kappaleen kertosäkeen ensimmäinen sointu on toonika-tehoinen Cm. Ero löytyy kertosäettä edeltävästä soinnusta, joka *This Love* -kappaleessa on dominantti-tehoinen G7-sointu ja *It's My Life* -kappaleessa varsinaisen sävellajin ulkopuolinen F-duurisointu. Näistä vahvemman purkauksen aiheuttaa G7-sointu, sillä viidennen asteen soinnulla on voimakas taipumus purkautua ensimmäisen asteen soinnulle (Webb 1998, 221; Tabell 2008, 28). F-duurisointu on funktionaalisesti analysoituna seitsemännen asteen validominantti, joka puolestaan toimii mollissa usein viidennen asteen sijaissointuna (Tabell 2008, 30). *It's My Life* -kappaleessa F-duurisoinnun jälkeen ei kuitenkaan esiinny seitsemännen asteen sointua, joten se on pikemminkin subdominantti-tehoinen lainasointu melodisesta mollista. Tämä sointu on kyseisessä tilanteessa kohtalaisen jännitteinen, ja se purkautuu tyypillisesti ensimmäiselle asteelle.

Varsinaisen sävellajin ulkopuoleinen F-duurisointu esiintyy myös *This Love* -kappaleen kertosäkeen lopussa toonikan jälkeen ja se on tulkittu analyysissä yllätyksellisyyttä ja mielenkiintoisuutta lisäävänä sointuna (Liite 1). Lisäksi kyseisessä kohdassa on lyriikassa juonen kannalta merkittävää sisältöä ja toisaalta melodiassa hieman kertosäkeen muusta melodiasta poikkeavaa muuntelua. Tästä voidaan vetää johtopäätös, että nämä kyseisessä kohdassa kohtaavat elementit tukevat toisiaan, mikä on kappaleen toimivuuden kannalta olennaista (Salo 2006, 61).

*This Love* -kappaleessa välikkeen ensimmäinen sointu on neljännen asteen mollisointu, joka toimii mollissa usein väliaikaisena toonikana. Bon Jovin kappaleessa kyseisen kohdan sointu on alennetun kuudennen asteen duurisointu (Ab-duurisointu), joka on neljännen asteen medianttikorvaus ja toimii niin ikään usein väliaikaisena toonikana. Näiden jännite on siis hyvin samantapainen. On mielenkiintoista, että juuri kultaisen leikkauksen kohdalla sijaitseva välike on molemmissa kappaleissa ainoa rakenneos, jonka ensimmäinen sointu on subdominantti-tehoinen.

### 5.3 Laulumelodia

Myös laulumelodioiden osalta kappaleista löytyy runsaasti yhteneviä, mutta toisaalta myös huomattavan eriäviä seikkoja. Kaikkein pienimmän tason motiivien ja melodioiden analyysiä ei ollut tarkoituksenmukaista lähteä kaaviossa käsittelemään. Keskeisimmät huomiot liittyivätkin melodioiden suurempiin kaariin, muotoihin ja muunteluun.

Kummassakin kappaleessa säkeistöjen melodioissa on kertosäkeisiin nähden matalampia säveliä. Tämä vaikuttaa suuresti siihen, että säkeistön ja kertosäkeen välillä on erilainen intensiteetti ja tunnelma. Näin pyritään usein saamaan kertosäkeen alkuun yllättävyyttä ja toisaalta kaivattua vaihtelua (Webb 1998, 263). Lisäksi molempien kappaleiden säkeistöissä melodiat rakentuvat vain muutamista toistuvista sävelistä. *It's My Life* -kappaleessa on säkeistössä käytössä kolme eri säveltä. *This Love* -kappaleessa käytetään neljää eri sävel-



tä. Vähillä sävelillä motiivien ja melodioiden kehittäminen tekee tunnelmasta odottavan, mikä tuo säkeistölle rakenneosana ominaista tarinan rakentumisen tunnelmaa ja valmistaa kertosäkeeseen (Salo 2007, 68).

Huomattavan poikkeavia seikkoja kappaleiden melodioiden kaarissa ja käsittelyssä on välikkeiden kohdissa. *This Love* -kappaleessa välikkeessä esitellään kokonaan uusi melodia ja itse asiassa koko kappaleen kliimaksi tuntuu olevan juuri välikkeen lopussa. *It's My Life* -kappaleen välikkeessä puolestaan esiintyy jo kappaleessa kaksi kertaa aiemmin laulettu rampin melodia. Melodiaa on hieman varioitu, mutta kyseinen kohta kappaleessa ei ole intensiteetiltään erityisen korkea ja kappaleen melodinen kliimaksi on ennemminkin välikkeen jälkeisessä kertosäkeessä. Joka tapauksessa kliimaksi sijoittuu molemmissa kappaleissa hyvin lähelle välikkeen ja viimeisten kertosäkeiden yhtymäkohtaa, mikä on molemmissa myös jälleen kerran kultaisen leikkauksen tuntumassa.

Kun kummankin kappaleen melodioiden liikkeitä tarkastellaan hieman suuremmassa mittakaavassa, huomataan, että melodioiden liikkeet ja rytmit korreloivat selvästi kappaleiden varsinaisen tunnekaarien nousujen ja laskujen kanssa. Esimerkiksi molempien kappaleiden kertosäkeissä melodian äänet ovat korkeammalla kuin säkeistöissä ja rytmi on selkeämpää ja tarttuvampaa. On myös mielenkiintoista ja huomionarvoista, että molemmissa kappaleissa tapahtuu melodian muuntelua juuri toisen säkeistön kohdalla ja viimeisten kertosäkeiden kohdilla. Säkeistöissä kyseisten variaatioiden kohdissa on myös lyriikassa tarinan kannalta erityisen tärkeää sisältöä.

#### **5.4 Sovitus, instrumentaatio, harmoninen rytmi**

Kun tarkastellaan analyyseissä eriteltyjä instrumentteja ja niiden esiintymistä ja käyttöä kappaleessa, voidaan havaita merkittäviä yhteneväisyyksiä analysoitujen kappaleiden välillä. Lisäksi monet sovitukselliset seikat ovat kappaleissa hyvin samankaltaisia ja samaa kaavaa noudattavia.

Molemmissa kappaleissa rummut ja basso soittavat lähes koko kappaleen ajan ja muodostaen kappaleen muille soittimille tärkeän pohjan. Kitaroiden rooli on hieman vaihtelevampi, mutta molemmissa kappaleissa on myös lähes koko kappaleiden ajan soittavat selkeät kitarakompit ja stemmat. *This love* -kappaleessa on kaksi selkeästi eri roolissa olevaa kitarastemmaa, joissa on myös erilaiset soundit. Ne kappaleiden kohdat, joissa komppisoittimet pitävät taukoa herättävätkin tehokkaasti kuuntelijan huomion ja tätä käytetäänkin molemmissa kappaleissa tehokeinona. Näin luodaan kappaleeseen myös jännitettä. Esimerkiksi molempien kappaleiden toisen säkeistön alussa on komppisoitimissa lyhyt tauko, jonka aikana laulaja saa erityisen huomion. *It's My Life* -kappaleessa taukoja käytetään tehokeinona enemmänkin. Esimerkiksi jokaisen rampin lopussa on lyhyt kahden voimakkaan iskun saattama tauko, mikä saa aikaan odottavan jännitteen ennen kertosäettä.

Kun tarkastellaan kollektiivisesti kappaleiden instrumentaatiota, huomataan, että kertosäkeiden ja välikkeiden aikana instrumentaatio lisääntyy huomattavasti. Molemmissa kappaleissa kertosäkeeseen avautuu kokonaan uusi laulustemma. *This Love* -kappaleessa stemma suhteessa varsinaiseen laulumelodiaan on ohenteisella miesäänellä laulettu yläpuolinen terssi. *It's My Life* -kappaleessa kertosäkeen melodiaa taas tukee kuoro, joka tekeekin kertosäkeestä mahtipontisen ja kasvattaa intensiteettiä huomattavasti. *This Love* -kappaleessa kertosäkeisiin on lisätty myös 16-osanuotteja soittava tamburiini, joka ikään kuin kiteyttää ja täyttää muidenkin komppisoittimien rytmit yhteneväksi rytmiseksi kudokseksi. Toisaalta myös säkeistöissä on käytetty samassa roolissa soinniltaan hieman vähemmän huomiota herättävää shakeria. Bon Jovin kappaleessa samankaltainen tehokeino saadaan aikaan kertosäkeessä, kun rumpujen hi-hat-peltiä soitetaan hieman enemmän avattuna.

Suurimmat ja merkittävimmät muutokset instrumentaatiossa tapahtuvat kuitenkin kappaleiden välikkeissä. Esimerkiksi liitteestä 1 huomataan, että välikkeessä esiintyy kappaleelle uusi urkuraita ja rummut siirtyvät soittamaan hi-hat-pellin sijaan ride-peltiä. *It's My Life* -kappaleessa välikkeessä on myöskin täysin uudeksi elementiksi tulkittava kitarasoolo ja tämän jälkeisessä osassa komppisoit-

timet lakkaavatkin soittamasta, jolloin syntikat ja erilaiset efektit ovat suurem-  
massa roolissa laulun ohella.

Sointujen harmonisessa rytmissä eli vaihtumistiheydessä on myös yhteneväi-  
syyttä. *This Love* -kappaleen säkeistössä soinnut vaihtuvat yhden tahdin välein,  
kun taas *It's My Life* -kappaleessa säkeistössä ja rampissa juuri kertosäettä  
edeltävää hetkeä lukuun ottamatta on koko ajan sama sointu. Molemmissa  
kappaleissa kertosäkeessä harmoninen rytmi kuitenkin tihentyy, mikä nostattaa  
tunnelmaa ja kiihdyttää intensiteettiä. Lisäksi säkeistöjen ja kertosäkeiden ryt-  
miikassa on huomattavia eroja. Bon Jovin kappaleessa esimerkiksi kitarat soit-  
tavat lähinnä pitkiä voimasointuja, kun taas säkeistössä rytmiiikka on satunnai-  
sempaa ja rytmittelevämpää.

#### **5.4 Keskeisiä johtopäätöksiä analyyseista**

Liitteistä 1 ja 2 huomataan, että kappaleiden eri elementit tukevat toisiaan ja  
reagoivat toisiinsa. Tämä on sävellystä opiskelevalle henkilölle tärkeä havainto,  
sillä elementtien korrelointi on kappaleen toiminnan kannalta olennaista. Kappa-  
leiden perusteella näyttää myös siltä, että tietynlaiset rakenteet ja musiikin ele-  
menttien muodot koetaan yleisesti miellyttäviksi. Lisäksi esimerkiksi tietyt har-  
moniset ratkaisut, sovitukselliset seikat ja miksaustekniset asiat ovat olennai-  
sessa osassa kappaleen toimimisen kannalta.

## **6 Pohdinta**

### **6.1 Opinnäytetyöprosessin tarkastelua**

Tässä opinnäytetyössä lähtökohtana oli uudenlaisen metodin kehittäminen ja  
esitleminen säveltämisen opiskeluun ja opettamiseen. Monikenttäanalyysin  
runko syntyi kohtalaisen nopeasti noin kahden päivän ideoinnin tuloksena. Me-  
todi jalostui edelleen analysointiprosessin aikana. Aivan opinnäytetyöprosessin

loppuvaiheisiin asti menetelmä kulki työnimellä A4-metodi. Lopulta nimeksi valikoitui kuitenkin monikenttämenetelmä, sillä se kuvaa paremmin kaavion ulkoasua ja sisältöä. Lisäksi juuri A4-kokoinen paperiarkki ei ole menetelmän kannalta välttämätön, joten lopullinen nimi on myös täsmällisempi ja mielestäni iskevämpi. Monikenttäanalyysistä nähdään monipuolisesti ja yhtäaikaaisesti kappaleessa esiintyviä musiikin ilmiöitä ja elementtejä. Analysoija voi kyseistä metodologia käyttäen oppia ymmärtämään musiikkia sekä sen muotoja ja ilmiöitä syvällisesti ja soveltaa oppimaansa myös omissa kappaleissaan.

Tässä opinnäytetyössä olen käyttänyt mielestäni luotettavista ja tunnetuista alan oppimateriaaleista poimittua aineistoa. Lisäksi käytän päätelmiä, jotka nojaavat omaan kokemukseen säveltäjänä, muusikkona ja alan opettajana. Olisi mielenkiintoista vertailla myös hieman erityyppisiä ja eri aikakausia edustavia kappaleita. Osin se lisäisi myös tuloksien reliabiliteettia. En ole löytänyt monikenttämenetelmää vastaavaa metodologia musiikin tai minkään muunkaan taiteenmuodon saralta, joten uskallan väittää, että se uusi menetelmä. Toisaalta, en ole kehittänyt sen sisältämiä analysoinnin tekniikoita, vaan pikemminkin olen vain yhdistänyt ne samalle paperille siten, että ne tukevat toinen toisiaan.

## **6.2 Mahdollisuudet ja haasteet**

Olen jo opinnäytetyöprosessin aikana käyttänyt monikenttäanalyysiä opetustyössäni. Olen huomannut siinä omat vahvuutensa ja heikkoutensa, jotka osin vaikuttavat sen mahdollisuuksiin ja haasteisiin. Kyseistä menetelmää voidaan soveltaa eri taitotason oppijoille ja sitä käytettäessä toteutuvat yhtäaikaaisesti erilaiset oppimistyyli. Parhaimmillaan lopputulos on persoonallinen kappaleanalyysi, josta opitut asiat ilmenevät joko kuvallisesti, sanallisesti tai näiden yhdistelmänä.

Periaatteessa kyseistä metodologia on mahdollista käyttää työkaluna myös muiden taiteenalojen teoksia analysoitaessa ja rakennettaessa. Esimerkiksi elokuvaa analysoitaessa voitaisiin analysoida esimerkiksi tunnelmaa, juonta, kuvakulmia

ja vaikkapa äänitehosteita ja musiikkia. Tanssiesitystä rakennettaessa voitaisiin tarkastella esimerkiksi draaman kaarta, musiikkia ja valaistusta.

Monikenttäanalyysi on toki mahdollista tehdä myös A4-paperiarkkia suuremmille alustoille, kuten A3-paperiarkille tai vaikkapa lehtiötaululle. Tällöin analysoitaville asioille tulisi myös lisää tilaa. Opetustilanteessa tämä voi kuitenkin olla osin myös ongelmallista, sillä jo A4-kokoisen kaavion tekeminen huolellisesti vie paljon aikaa. Suurempi A3-kokoinen monikenttäanalyysi voi kuitenkin toimia hyvin esimerkiksi kotitehtävänä. On siis tilannekohtaista, minkä kokoiselle pohjalle monikenttäanalyysi kannattaa tehdä.

Erityisen mielenkiintoista olisi suunnitella monikenttämetsodin pohjalta tietokone-sovellus, jota voisi käyttää esimerkiksi tietokoneilla ja taulutietokoneilla. Sovelluksessa voisi olla analysointia varten valittavissa esimerkiksi erikokoisia pohjia. Lisäksi sovelluksen ominaisuuksia käyttäen voisi esimerkiksi laskea nopeasti kappaleen tahtimäärän mukaan sopivat mittasuhteet kaikille rakenneosille. Tällöin kappaleiden analysointi saattaisi nopeutua huomattavasti ja olla näin myös opetustilanteessa tehokkaampaa.

### **6.3 Tulevaisuuden näkymät**

Kaiken kaikkiaan monikenttämetsodia käyttäessäni ja suunnitellessani, olen oppinut paljon säveltämisestä ja toisaalta itsestäni oppijana. Uskon, että minulle ja oppilailleni on tulevaisuudessakin suurta hyötyä metodista. Käytän sitä varmasti jatkossa myös enemmän oman säveltämiseni tukena. Minusta olisi erityisen mielenkiintoista nähdä muidenkin säveltäjien, alan opettajien, ja toisaalta myös muiden taiteenalojen edustajien tekemiä monikenttäanalyyyseja ja kuulla heidän ajatuksiaan sen käyttämisestä työssään. Lähitulevaisuudessa minun on mahdollista käyttää ja soveltaa metodia sävellystöiden lisäksi ainakin mainosvideon tuotannossa ja musiikkivideota suunniteltaessa.

## Lähteet

- Aho, K. 1977. Motiivit ja motiivien muuntuminen. Eripainos. Musiikki 7 (4), 15-31.
- Baker, D. 1985. Arrangin & Composing. Indiana, USA: Frangipani Press.
- Brodin, G. 1982. Musiikkisanakirja. Helsinki: Otava.
- Cook, N. 1987. Guide to musical analysis. Lontoo, Iso-Britannia: J. M. Dent & Sons.
- Elo, H. 2010. Sovittaja. Selvis-lehti.  
<http://www.elvisry.fi/kolumni/sovittaja>. 17.10.2014.
- Halonen, P. 2010. Pianovapari.com. Oppikirja 1. 2. Kempele: Mestrada.
- Heikkilä, P & Halkosalmi, V. 2011. Tohtori Toonika. Helsinki: Otava.
- Jyväskylän yliopisto. 2014a. Auditiivinen oppiminen.  
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/mit/tietotekniikan-opetuksen-perusteet/oppiminen/oppimistyylit-ja-strategiat/auditiivinen-oppiminen>. 18.9.2014.
- Jyväskylän yliopisto. 2014b. Visuaalinen oppiminen.  
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/mit/tietotekniikan-opetuksen-perusteet/oppiminen/oppimistyylit-ja-strategiat/visuaalinen-oppiminen>. 18.9.2014.
- Jyväskylän yliopisto. 2014c. Kinesteettinen oppiminen.  
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/mit/tietotekniikan-opetuksen-perusteet/oppiminen/oppimistyylit-ja-strategiat/kinesteettinen-oppiminen>. 18.9.2014.
- Jyväskylän yliopiston kielikeskus. 2014. Opi oppimaan.  
<https://kielikompassi.jyu.fi/opioppimaan/oppimistyylit.htm>. 19.9.2014.
- Kuokkala, P. 1992. Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan ilmentymänä. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä Studies in the Arts 39.
- Leitola, K. 2001. Oppimisen NLP. Helsinki: Tammi.
- Mute. 2014. Rytmi.  
<http://www.uta.fi/mute/ryt01.htm>. 18.10.2014.
- Ojala, J. & Väkevä, L. 2013. Säveltäjäksi kasvattaminen. Tampere: Juvenes.
- Passinen, M. 2007. Melodia ja sen soinnuttaminen. Tampere: Gade-kustannus Print – Suomen Yliopistopaino.
- Pease, T. 2003. Jazz Composition. Boston, USA: Berklee Press.
- Salmenhaara, E. 1968. Vuosisatamme musiikki. 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, E. 2005. Sointuanalyysi. Helsinki: Otava.
- Salo, H. 2006. Kahlekuningaslaji. Helsinki: Like.
- Seppänen, T. 2006. Hyvyyden evankelista. 10.2.2014.  
[http://www.via.fi/tiedostot/US-2-06-Hyvyyden\\_evankelista.pdf](http://www.via.fi/tiedostot/US-2-06-Hyvyyden_evankelista.pdf).
- Sibelius Akatemia. 2014a. Rivioperaatiot.  
[www3.siba.fi/muste2/rivioperaatiot](http://www3.siba.fi/muste2/rivioperaatiot). 13.10.2014.
- Sibelius Akatemia. 2014b. Tahtiosoitukset.  
<http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=46&la=fi>. 15.10.2014.
- Sivonen, J. 2014. Joensuun Popmuusikot Ry:n sävellyskurssi. 13.1. - 19.5.
- Tabell, M. 2008. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Tarkiainen, O. 2014. Sävellyskurssin tuntimuistiinpanot. Karelia-Ammattikorkeakoulu. 2.10. - 31.10.

Tekijänoikeusneuvosto. 2003. Lausunto.

[http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Tekijaenoikeus/tekijae-noikeusneuvos-to/tekijaenoikeusneuvoston\\_lausunnot/2003/liitteet/tn200315.pdf](http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Tekijaenoikeus/tekijae-noikeusneuvos-to/tekijaenoikeusneuvoston_lausunnot/2003/liitteet/tn200315.pdf). 17.10.2014.

Webb, J. 1998. Tunesmith. New York, USA: Hyperion.

Analyysi Maroon 5 -yhtyeen kappaleesta *This Love*

Muuta		Intro = Verse	Hyvä yleisön huudatus-paikat! "oo oo oo.."		"KULTAINEN LEIKKAUS"	Maroon 5 - This Love	
(Master -> Lowpass Filter)						Sävellys & Sanoitus: - Adam Levine & Jesse Carmichael	
Laulu		- Maalaileva rytmi ja melko "junnaavat" sävelet - Tekstissä hämmäntynyt / "lopullinen" tuntilma	- Melodian muuntelua säkeistön puolivälissä -> piristävää! - Melodia korkeammalle -> energia kasvaa - Tekstissä sytyttävä ja katkera sävy	- Maalailevat rytmi ja melodia - Kappaleen korkein sävel - Lyriikassa uusi ulottuvuus "I'll fix this.."	Melodian muuntelua + "adlib"	Albumi: - Songs About Jane (2002)	
Harmonia		G7 Cm Fm D.. etc - Intron ja säkeistön soitutukieron 1. soitu = G7(V) ja 4. soitu = D'(II) -> Paljon jännitettä	- 1. soitu = Cm (I) -> Jännite purkautuu - F = "lainasointu" -> samalla lyriikassa käännekohta (Myös Ab lopussa)	- 1. soitu = Fm (IV) "Sub.Dom" - G7 kestää 2 tahtia -> Pitkä jännite		Analyyysi: - Tommi Ilonen	
Sovitus & Energia		1 soitu / tahti Tarttuva unis-teemariiffi - Kitara (clean) melodian väleissä -> "vuoropuhelu"	2 soitua / tahti - Komppaus tiheee ja lisää elementtejä -> energia kasvaa	1 soitu / tahti - Paljon uusia elementtejä! - Pitkiä sointuja!		Versio = musiikkivideo (2003)	
Lead Laulu						Kesto = 3:23	
Stemmat						Tempo = 95 bpm	
Perkussiot		Shaker	Yläpuolinen tärssi Tamburiini (1/16)	Shaker	Tamburiini (1/16)	Sävellaji = Cm	
Synth Strings						Tahtilaji = 4/4	
Hammond							
Piano		o.k v.k o.k = 1/4 + 1/8 delay v.k: UNIS					
Kitara 1		(Clean + 1/8 delay)					
Kitara 2		UNIS (Särö)	(Clean)	(Särö) UNIS			
Basso		UNIS					
Rummut		UNIS (basari)	Filli	Filli	Ride! Filli		
Rakenne		INTRO	Säkeistö 1	Säkeistö 2	Kertosäe 2	Kertosäe 3	Kertosäe 4
			Inter-lude	Inter-lude	Välike	Kertosäe 5	

□ = 2 tahtia kappaleessa

/// = samanlainen kuin edeltävä vastaava osa

○ = erityisen olennaista tai mielenkiintoista



